

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Lectura, reescritura y traducción como
procedimientos literarios en Jorge Luis
Borges

Un análisis de «Pierre Menard, autor del Quijote», «Tres
versiones de Judas» y «La casa de Asterión»

Autor: Santiago Campo Jurado

Tutor: Dr. José Manuel González Álvarez

Salamanca. Curso 2020-2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

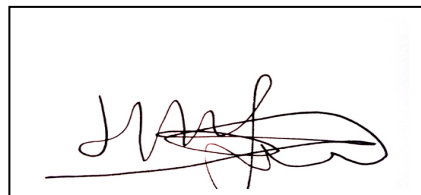
Lectura, reescritura y traducción como
procedimientos literarios en Jorge Luis
Borges.

Un análisis de «Pierre Menard, autor del Quijote», «Tres
versiones de Judas» y «La casa de Asterión»

Autor: Santiago Campo Jurado

Tutor: Dr. José Manuel González Álvarez

VºBº



Salamanca. Curso 2020-2021

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Concepción poética desplegada en <i>Ficciones</i> y <i>El Aleph</i> : Borges y la resignificación como recurso literario	6
3. <i>Desplazamiento hermenéutico, modelo actancial</i> y las variaciones del «apólogo intelectual»: «Pierre Menard, autor del <i>Quijote</i> », «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión».....	11
3.1. Desde la traducción y la semántica estructural: el <i>desplazamiento hermenéutico</i> de George Steiner y el <i>modelo actancial</i> de A. J. Greimas	14
3.2 «Pierre Menard, autor del <i>Quijote</i> »: construcción de la lectura como instancia creadora	17
3.3. «Tres versiones de Judas»: lo fantástico en la Academia o «fantasía cristológica»	21
3.4. «La casa de Asterión»: reescritura mitológica	24
4. Conclusión.....	29
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

1. Introducción

En este trabajo se pretende comprender la idea de lectura como instancia creadora que Jorge Luis Borges desarrolla en sus cuentos «Pierre Menard, autor del *Quijote*», «Tres versiones de Judas», pertenecientes a *Ficciones* (1944), ampliado en 1956, y «La casa de Asterión», incluido en el *El Aleph* (1949). Por ello, se despliega su análisis a partir de la concepción, desde la disciplina de la traducción, propuesta por George Steiner de *desplazamiento hermenéutico* al ser, para este pensador, equivalente la comprensión e interpretación de un texto. Se relaciona estrechamente con el postulado borgiano de la disolución de las fronteras entre el escritor y el lector: «Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo el redactor» (Borges, 1984: 15). Se optará, además, por el *modelo actancial* descrito por Algirdas Julius Greimas en los dos últimos cuentos, puesto que nos permite aclarar el resultado del desplazamiento borgiano en relación con los textos originales.

Para comenzar, se realizará un breve análisis contextual sobre el origen de los cuentos, así como un recorrido por la obra de Borges en las que estos se enmarcan, tratando de exponer, a grandes rasgos, en qué consiste y sobre qué pilares se sustenta su poética. Entre estos rasgos, prima la relectura, la erudición, la reescritura, la reinterpretación de textos del pasado. Los dos conjuntos de cuentos pertenecen a la segunda etapa de su producción literaria, caracterizada por la abjuración expresa y renuncia de los postulados vanguardistas —los ultraístas concretamente— del periodo precedente. Se asiste a un proceso de depuración plasmado tanto en su obra literaria, como en sus textos ensayísticos. Por lo tanto, su propuesta literaria no se dirige en contra de la tradición, sino que se investiga para alcanzar la comprensión y evolución de la misma.

En el incipiente momento en el que Borges emprende un giro en sus postulados poéticos, consigue un puesto de bibliotecario, lo cual marcará indudablemente su poética; así como son notables las incipientes consecuencias de su ceguera. A causa de estos problemas, en 1938 sufre un grave accidente que le conduce a estar varios días entre la vida y la muerte, y que finalmente supera. Es un punto de inflexión, en el autor se genera un miedo por la pérdida de facultades intelectuales que le incapaciten poder desarrollar la escritura como antes. Inmediatamente, ello le incita a experimentar un género nuevo: los cuentos. Su primer cuento es «Pierre Menard, autor del *Quijote*», que

le servirá como primera tentativa para romper los límites de los géneros literarios. Obtiene como resultado el «apólogo intelectual», que seguirá cultivando a lo largo de su producción, caracterizado por la brevedad y la reelaboración de materiales eruditos en busca de sus posibilidades literarias, ficticias, desdibujando los contornos entre realidad y ficción.

2. Concepción poética desplegada en *Ficciones* y *El Aleph*: Borges y la resignificación como recurso literario

La extensa obra de Borges se reparte en poemas, cuentos y textos ensayísticos donde desarrolla las ideas y los temas de su literatura de forma recurrente desde el principio de su producción. Según el formato en el cual expresa sus ideas, se materializan en una forma u otra. Dentro del abanico formal que despliega en los textos ensayísticos —será fecundo en los prólogos, motivados por distintas causas, como las reediciones de sus propias obras en años posteriores o distintas antologías o recopilaciones de distintos textos, los comentarios a las obras de referencia o la exposición de las ideas literarias— no resulta extraña la disposición fragmentaria de su obra. En efecto, la publicación de sus cuentos y sus reflexiones no responden siempre a la muestra de una concepción literaria definida, como se puede sobreentender en un libro. Está relacionada con la creación de piezas breves, no obstante, sus producciones se constituyen sobre una elaboración estructural rigurosa, engrasada; por tanto, sus piezas, ya sean poemas, cuentos o ensayos, aparecen frecuentemente en revistas y periódicos antes que en los propios libros. Una literatura fragmentaria estrechamente ligada a su despliegue desde la colección; de esta manera, la estructuración de su obra se corresponde con un sistema previo, sin, por ello, contener implícita la característica de una literatura espontánea. En este sentido, Borges se preocupa de analizar detenidamente los conceptos expuestos en las sucesivas publicaciones breves, más que a la confección o reflexión que suscita, de forma convencional, la escritura de un libro.

Martina Vinatea Recoba (2010: 159) ofrece una contextualización sobre el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» en este sentido:

Fue publicado en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, en mayo de 1939 y luego fue incluido en la primera edición de *Ficciones* en el año 1944. El mismo Borges cuenta la génesis del cuento escrito durante su convalecencia después de una septicemia que lo tuvo al borde de la muerte. En esas circunstancias, en las que temía por su salud física y mental, Borges decidió experimentar en nuevos géneros: quería escribir “algo que fuera nuevo y distinto para mí para poder echarle la culpa a la novedad del intento si fracasaba”. ¿Qué era ese algo nuevo que Borges quería? Considero que era una

combinación de ensayo y cuento, un nuevo género donde se manifiesta también el ingenio de Borges.

«Tres versiones de Judas» fue escrito e incluido en el mismo año de publicación de *Ficciones*. Por su parte, «La casa de Asterión» es un cuento publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, la cual fue «una revista mensual [...]. Borges publicó en esta revista algunos de sus más famosos cuentos» (Blanco, 2020: 206). Estos serán recogidos y publicados en *El Aleph* en 1949. De esta manera, se observa de forma concreta el carácter fragmentario de las dos obras, puesto que son recopilaciones de cuentos publicados individualmente en revistas.

Tanto en *Ficciones* como en *El Aleph*, su concepción literaria comienza a cobrar forma. Establece, en estas obras, las semillas que, en su producción posterior, irá modulando, reescribiendo. Destacan, entre ellas, la proposición de un pensamiento de la literatura desde un ángulo totalmente nuevo, de infinita invención, donde la imaginación y lo fantástico son elementos vertebradores de los relatos. Se consolida, en los dos textos, el juego y el intercambio de ideas con el lector, a través de elementos lúdicos e irónicos, sin eximir la reflexión profunda de carácter metafísico, metaliterario o de conceptos de alcance universal como el tiempo, la eternidad, el olvido o la memoria. Formalmente, la prosa borgiana se presenta breve, modesta y natural, apuesta por la condensación de ideas, es modesta en el sentido de desplegar una escritura presuntuosa —aunque sí erudita—. La autocrítica será constante en su producción literaria, así como el rechazo tanto a lenguajes artificiosos como a la metáfora en tanto dogma. Además, en los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, ya se plasma su concepción de la originalidad, íntimamente relacionada con la reelaboración de materiales previos, dejando de lado, pues, la originalidad vanguardista: la ruptura con o de la tradición equivale a novedad artística. Por último, los símbolos, recurrentes en su obra, se siembran y se presentan incipientemente. Se originan en su propia experiencia vital, con su biografía; ejemplo de ellos son el laberinto, el espejo, la noche, la rosa o la moneda.

Estos elementos desembocan en un nuevo género híbrido: el «apólogo intelectual». Son relatos ficticios caracterizados por componentes de fábula intelectual, de cuento o de ensayo, en textos que se dirigen hacia lo concreto, mediante la condensación y concentración de ideas, interpretaciones e imágenes, que sintetizan, con el menor número de materiales, reflexiones mayores en torno a la metaliteratura, las ambigüedades, el rol del autor y del lector o la hermenéutica, es decir, acerca de cómo

interpretar las fuentes históricas. Su propuesta poética se esparce a lo largo de sus escritos literarios y ensayísticos, donde muestra la importancia de su vasta erudición como base para la creación, según se puede leer en estos celeberrimos versos de «Un lector»: «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído» (Borges, 1984: 1016). En cuanto a la legitimación intelectual de la brevedad, afirmará en el prólogo de *Ficciones*:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de expayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario (Borges, 1984: 429).

Como se ha indicado, Borges recurre de forma continuada a la idea de perpetua intertextualidad, la cual debe mucho a Macedonio Fernández, vanguardista tardío, quien elaboró una obra miscelánea de filosofía, poesía y narrativa. Borges le consideró su maestro¹. Según esta idea, escribir equivale a leer, a subrayar algo previamente instituido. Todo es de todos y, por tanto, la figura del autor es un constructo que pone su firma a algo ya existente. Lectura, escritura, crítica, traducción e interpretación son, pues, sinónimos. Recoge en este punto la concepción literaria del poeta francés Stephan Mallarmé sobre su ideal de libro infinito «la declaración de Mallarmé: “El mundo existe para llegar a un libro”» (Borges, 1984: 713); es decir, el «concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin» (Borges, 1984: 714), concepción que se observa en *El libro de arena* (1975). También debe a otro poeta francés, Paul Valéry, la importancia de considerar la escritura como un ejercicio que excede al autor². Óscar Tacca (1998: 731) ha señalado la relación entre los dos autores «sin olvidar, por lo demás, aquella sabia frase de Valéry: “*toute œuvre est l’œuvre de bien d’autres choses qu’un*

¹ En 1952 con la muerte de Macedonio Fernández (1874-1952), en homenaje al escritor, Borges leyó delante de la tumba lo siguiente: «Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble» (Borges, 1952: 146).

² Es remarcable, también, la influencia de «Monsieur Teste» (1923) en «Pierre Menard, autor del *Quijote*» de Borges. Así como es observable los reflejos en la concepción borgiana de traducción, que Paul Valéry expone en su ensayo «Un poeta desconocido» (1941), publicado en la *Revue de Deux Mondes*.

‘auteur’”». A este respecto, en «La biblioteca de Babel»³ Borges ya nos pone sobre aviso de que:

Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos, y también su refutación (Borges, 1984: 470).

Consecuentemente, el ideal vanguardista de ruptura de la tradición queda desmantelado en nuestro autor, toda vez que Borges lo plantea, por ejemplo, desde la autoironía en el prólogo a la edición de 1969 de *Fervor de Buenos Aires*:

No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otros veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después.

Como los de 1969, los jóvenes de 1923 eran tímidos. Temerosos de una íntima pobreza, trataban, como ahora, de escamotearla bajo inocentes novedades ruidosas. Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo XVII, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto [...].

³ En este sentido, Steiner disecciona la preocupación borgiana sobre la cosmogonía cabalística y gnóstica, en relación a la comprensión que, desde estos postulados, se obtiene del mundo: «Podemos observar en la poesía y en las narraciones de Jorge Luis Borges todos los motivos presentes en el lenguaje de los gnósticos y seguidores de la Cábala: la imagen del mundo como un encadenamiento de sílabas oscuras, la idea de una palabra absoluta o de una letra cósmica —*alfa* o *álef*— que se disimula en los desgarrados jirones de las lenguas humanas, la conjetura de que la suma del conocimiento y la experiencia está prefigurada en una obra última que contiene todas las permutaciones concebibles del alfabeto. Una de las creencias ocultas de Borges es que las razonables estructuras del tiempo y el espacio ordinarios se imbrican, en otras cosmologías, con realidades consistentes y prolijas nacidas del discurso y de la actividad insondable del pensamiento. La lógica de sus Fábulas descansa en un rechazo de la causalidad normal. De la especulación —palabra que ya lleva en sí el espejeo— gnóstica y maniquea toma Borges el tropo esencial de un “anti-mundo” o “mundo simétrico”» (Steiner, 1975: 88).

En aquel tiempo, buscaba atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad (Borges, 1984: 13).

En la literatura borgiana, el papel del lector está sujeto al propio ejercicio de la creación literaria, es un elemento más de la construcción ficcional. Así, deberá adoptar una actitud activa que le permita comprender, por un lado, la resignificación propuesta por el autor, y, por otro, el significado de origen, esto es, el establecido por la tradición.

3. *Desplazamiento hermenéutico, modelo actancial* y las variaciones del «apólogo intelectual»: «Pierre Menard, autor del *Quijote*», «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión»

Los tres cuentos de nuestro objeto de estudio son, al mismo tiempo, tres versiones que nacen de la misma preocupación borgiana: ¿Qué ocurre cuando insertamos la ficción en un artículo académico, científico, o en un paradigma sustentado por la tradición? Mezcla que, *a priori*, sorprende debido a su presunta incompatibilidad, puesto que son textos absolutamente consolidados, los cuales representarían la «verdad», es decir, de lo propiamente literario. Pérez Berna propone en este sentido que

descentrar y asombrar parecen ser dos prácticas fundamentales en el ejercicio literario de Borges. En efecto, en la literatura de este autor es frecuente encontrarnos con ideas o personajes intertextuales que son llevados a su límite en un afán de cuestionar la cosmovisión del lector al punto de transformarla radicalmente (Pérez Berna, 2012: 160).

Por otra parte, Alexandra Pagán afirma que «precisamente, conocedores de la obra de Borges señalan su gusto por fundir la estética con la metafísica, la ontología con la literatura, y su inclinación por ver los escritos bíblicos como la mejor muestra de literatura fantástica» (Pagán, 2018: 87). En efecto, el propio Borges lo explicita en *Ficciones*, como sugiere Malva Marina Vásquez:

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», relato hecho de guiños irónicos a la enciclopedia de la razón ilustrada de Occidente. Aquí se ostenta la cita célebre por su audaz tesis epistemológica, la que invierte la jerarquía de los discursos del saber moderno: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica”⁴ (Vásquez, 2011: 10).

Con ello, el descentramiento borgiano obedece a las posibilidades literarias en un sentido amplio, establece una búsqueda para la creación en los lugares considerados

⁴ Añade Malva Marina Vásquez que «Para su compatriota Ernesto Sábato, esta célebre máxima se constituirá en la táctica autorial que lanza a Borges a la celebridad: “El Círculo de Viena sostuvo que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Y este aforismo que enfureció a los filósofos se convirtió en la plataforma literaria de Borges”» (Vásquez, 2011: 10-11).

periféricos, aquellos donde las herramientas narrativas aún no han trazado un camino. Estas incursiones se dirigen hacia el núcleo del conocimiento, lo cual complejiza la interpretación de los textos, deslizándose hasta la concepción de autor, a causa del traslado de materiales amparados por marcos discursivos verídicos hacia marcos literarios. A este respecto, Borges afirma que

Yo no tengo ninguna teoría del mundo. En general, como yo he usado los diversos sistemas metafísicos para fines literarios, los lectores han pensado que yo profesaba esos sistemas, cuando realmente lo único que he hecho ha sido aprovecharlos para esos fines, nada más. Además, si yo tuviera que definirme, me definiría como un agnóstico, es decir, una persona que no cree que el conocimiento sea posible (Vázquez, 1977: 107).

Desde esta perspectiva, hacemos una división entre los tres cuentos que nos ocupan. Por una parte, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y «Tres versiones de Judas» se incardinan en la heteroglosia y el dialogismo, es decir, en la creación literaria entendida como la acción de glosar, sin por ello minusvalorar la interdependencia discursiva entre la enunciación principal y la periférica.

Son mecanismos o recursos mediante los cuales se logran diversas formas de focalización en la construcción del discurso narrativo. La heteroglosia, como su nombre lo indica, sirve para glosar, hacer aclaraciones al margen, en este caso a pie de página. El dialogismo consiste en el diálogo que se establece entre los enunciados de la narración central y la aclaración parentética o a pie de página. Estos mecanismos posibilitan múltiples lecturas. En los relatos de *Ficciones* una forma importante de heteroglosia son las notas a pie de página, que sirven para enmarcar el discurso. Asimismo en el dialogismo de diversas voces narrativas interactúan, de manera continua, significados discursivos en los que confluyen «yos» que van tejiendo la urdimbre del relato (Zapata Jiménez, 2005: 91).

Borges, en estos dos cuentos, incorpora las herramientas convencionales académicas a la ficción, capacitándolas con un nuevo valor literario sin desprenderse del original. Debido a la transferencia quedan distorsionadas, al entrar en un marco discursivo distinto, dejando en suspenso el valor de «verdad» que el marco discursivo académico acoge. Además, también queda distorsionado el marco discursivo literario,

ya que, con tal representación de voces eruditas e irónicas, el narrador queda descentrado y la narración, sorprendentemente, nos demanda buscar el valor de «verdad» propio del marco discursivo del cual han sido sustraídas, aun sabiendo que estamos ante una ficción. Es este entrecruzamiento el que sustenta la construcción de la narración y, paralelamente, el que genera al lector activo. Zapata Jiménez (2005: 91) detalla que cuando el elemento ficcional entra en el texto, pareciera como si el narrador perdiera el control sobre la historia; es decir, que los diversos textos que allí se articulan posibilitan otros textos, otras voces y la multiplicidad de discursos. El lector, según Zapata Jiménez, debe «mantenerse en diálogo constante con las diferentes instancias narrativas, inclusive las tipográficas, para seguir el hilo de los juegos conceptuales y estéticos propuestos en la historia» (Zapata Jiménez 2005: 91).

De esta manera, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» se podría clasificar como un «pseudo-artículo» biográfico (92) y «Tres versiones de Judas» como una «fantasía cristológica» (Borges, 1984: 483). Por otra parte, «La casa de Asterión» también se caracteriza por la heteroglosia y el dialogismo; sin embargo, a diferencia de los cuentos anteriores, el autor no optó por el recurso de la nota a pie de página y similares, sino por el monólogo dramático en primera persona. El ejercicio de resignificación y las herramientas narrativas utilizadas pertenecen al marco discursivo literario, un ejercicio desde y dentro del mismo mito del Minotauro, razón por la cual se podría clasificar mediante el nombre de «apólogo mitológico».

Borges realiza, en los tres cuentos, una reflexión sobre el sentido del texto desde la perspectiva del lector activo. A consecuencia de ello, como ha sido indicado, la indagación se sitúa próxima a la traducción⁵, ya que está íntimamente relacionada con la comprensión de los textos y su producción, (así lo señalan Gargatagli y López Guix, 1992: 60) en relación a lo que Walter Benjamin utilizó en «La tarea del traductor»

⁵ Steiner enmarca a Benjamin, Mallarmé, Kafka y Borges como autores modernos dentro de la traducciones cabalísticas: «Como Mallarmé, pero en términos derivados de las tradiciones cabalística y gnóstica, Benjamin funda su metafísica de la traducción en el concepto de una “lengua universal”» (Steiner 1980: 84). Seguidamente, aclara la idea de traducción que desarrolla Walter Benjamin y comparten los autores modernos: «La traducción es a un tiempo posible e imposible, según una oposición dialéctica característica de la argumentación esotérica. Tal antinomia surge del hecho de que todas las lenguas son fragmentos cuyas raíces, en un sentido tan algebraico como etimológico, existen y se justifican sólo gracias a *die reine Sprache*. Este “lenguaje puro” —Benjamin se referiría a él como al Logos que da sentido al discurso pero que no se muestra en ninguna lengua viva particular— es como una corriente oculta empeñada en explayarse en los canales obstruidos de nuestras diversas lenguas. En el “mesianico fin de la historia” —de nuevo una formulación cabalística o hasídica—, todas las lenguas divididas volverán a su común fuente de vida. Entre tanto, la traducción es depositaria de enormes responsabilidades filosóficas, éticas y mágicas» (Steiner 1980: 84-85).

(1923), trabajo que prologa sus traducciones de los «Tableaux parisiens» (1857-1861) de Baudelaire; Borges, que también es traductor, propone la analogía, o la teoría, de que traducir es un modo de leer. Y leer es, en efecto, interpretar y reconstruir un texto: «Es decir, es una operación semejante a la que realiza la crítica literaria, pero entendida como múltiples hermenéuticas, como formas diversas de entender y fijar el significado» (Gargatagli y López Guix, 1992: 60).

3.1. Desde la traducción y la semántica estructural: El *desplazamiento hermenéutico* de George Steiner y el *modelo actancial* de A. J. Greimas.

En este punto, se exponen dos conceptos clave en nuestro trabajo para realizar el análisis de los cuentos de Borges. El proceso que se utiliza para describir las apropiaciones borgianas y su consecuente resignificación, características de los tres cuentos del objeto de estudio, es el *desplazamiento hermenéutico* propuesto por George Steiner en su ensayo *Después de Babel* (1975). Del ensayo *Semántica estructural* (1966) de A. J. Greimas tomamos el *modelo actancial* para completar la propuesta de reescritura en «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión», cuentos en los cuales la transferencia o redistribución de los papeles actanciales es fundamental para la comprensión total de los textos.

George Steiner abre su erudito ensayo con un capítulo titulado «Entender es traducir», sentando las bases de su concepción de la traducción, que es, pues, sinónimo de comprensión, de hermenéutica: «el acto de esclarecer, de trasladar y anexar la significación» (Steiner, 1978: 303). Realiza este un recorrido interdisciplinar, tomando conceptos filosóficos, filológicos o antropológicos, entre otros, que le posibilitan trazar los límites de la traducción. Para el autor, la posibilidad de la traducción radica en la conjunción del enfoque «universalista» y el «monadista» (Steiner, 1975: 95) con la finalidad de alcanzar la comprensión del texto, aun siendo siempre parcial. Con este punto de partida, la interpretación se localiza en los cimientos del ejercicio de la traducción⁶. Más adelante, en el capítulo «El desplazamiento hermenéutico» despliega los cuatro aspectos que toda traducción debe contener.

⁶ Steiner detalla, en el origen de su tesis, la cercanía que mantiene la traducción y la interpretación, a través de las implicaciones de su significado en la lengua francesa: «Lo que me interesa es la

Sintetizados, el primer desplazamiento se caracteriza por partir de «una confianza inicial», es decir, se asienta en la experiencia, en la intuición de «que “hay algo allí” que debe comprenderse» (Steiner, 1980: 303) dentro del texto⁷. Es en el segundo desplazamiento donde surge el espacio y acción de comprensión, se esclarece el significado secreto que guardaba el texto adentrándonos en él, «como sugiere la etimología, "*comprende*", no sólo cognoscitivamente, sino también por circunscripción e ingestión» (Steiner, 1980: 304). Comprender se describe como un ejercicio de «incursión y extracción» (Steiner, 1980: 304) del objeto de estudio, siendo, así, un acto violento, agresivo⁸. La anexión o incorporación de sentido al texto fuente se produce en el tercer desplazamiento, una vez efectuada la comprensión, da lugar a la manipulación, a la actualización del texto, en otras palabras, la interpretación. «La importación de significación y de la forma, el paso a la corporeidad, no se hace en el vacío ni en el vacío. [...] El acto de importación es capaz de dislocar o reacomodar toda la estructural del original» (Steiner, 1980: 305). De esta manera, la comprensión y apropiación son dos desplazamientos en un sentido teórico; sin embargo, siguiendo la tesis de «entender es traducir», en la dimensión de la *praxis* se muestran fusionados. «Comprender es transformar»: podríamos resumir nosotros. El cuarto y último desplazamiento consiste en establecer, en el resultado, una compensación entre el significado original y el

“interpretación”, entendida como lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y el momento de su enunciación o transcripción inmediatas. La palabra francesa *interprète* condensa todos los valores pertinentes. Un actor es *interprète* de Racine; un pianista hace una *interprétation* de una sonata de Beethoven. En virtud del movimiento por el que ve comprometida su propia identidad, el crítico se convierte en un *interprète* —un ejecutante que da vida— de Montaigne o de Mallarmé [...]. Se proyecta en un sentido también esencial: *interprète/interpreter* se usan comúnmente para referirse al traductor» (Steiner, 1980: 49).

⁷ Steiner matiza la descripción del primer desplazamiento: «Constituye una convención operativa, derivada de una secuencia de hipótesis fenomenológicas sobre la coherencia del mundo; sobre la presencia de la significación en sistemas semánticos muy diversos y, quizá, antitéticos en lo formal, sobre la validez de la analogía y la semejanza. La generosidad radical del traductor —“Concedo de antemano que debe de haber algo allí”—, su confianza en la “otra” manera de decir, aún no evaluada ni explorada, concentran en grado filosóficamente abrumador la propensión del hombre a considerar el mundo como algo simbólico; como un todo constituido de relaciones en las que “esto” puede equivaler a “aquello”, y en el que debe de ser así, efectivamente, tiene que haber significaciones y estructuras» (Steiner, 1980: 303).

⁸ Con la tesis del filósofo alemán, Martin Heidegger, Steiner clarifica la equivalencia entre comprensión, identificación e interpretación, esto es, traducción: «El análisis aquí pertinente es el de Heidegger, cuando enfoca nuestra atención en la comprensión como acto, en el acceso —que es por definición anexión, y por tanto violencia) —, que va de *Erkenntnis* a *Dasein*. *Dasein*, la “cosa situada allí”, “la cosa que existe porque está allí”, sólo alcanza su auténtico ser cuando se comprende; es decir, cuando se traduce. El postulado según el cual todo conocimiento implica agresión, y toda proposición, una incursión en el mundo, es, por supuesto, hegeliano. Pero debemos a Heidegger haber demostrado que comprensión, identificación e interpretación constituyen un modo de ataque unificado e insoslayable. La afirmación de Heidegger, de que la comprensión no es materia de método, sino de modalidad primaria del ser; de que “ser equivale a comprender el ser otro”, puede matizarse con el más modesto y directo axioma, según el cual todo acto de comprensión debe apropiarse otra entidad» (Steiner 1980: 304).

actualizado (Steiner, 1980: 306). De tal manera que se haya logrado una distancia prudente con el original —ni muy cercana ni muy lejana— y, al mismo tiempo, haber conseguido un nuevo significado. Steiner asegura que «Las traducciones aumentan las disponibilidades: gracias a ella logramos encarar otras fuerzas, otros recursos afectivos» (Steiner, 1980: 306). Para su consecución son indispensables los cuatros desplazamientos.

El lingüista francés A. J. Greimas despliega, en su ensayo *Semántica estructural* (1966), un análisis sobre el lenguaje y el discurso desde perspectivas semióticas y sintácticas. En nuestro estudio recogemos su propuesta del *modelo actancial*, aplicada a la narratología. El término «actante» es acuñado por el lingüista francés Lucien Tesnière en su ensayo de teoría sintáctica *Elementos de syntaxis structural* (1959)⁹ para referirse a lo que modernamente denominamos los argumentos de un verbo¹⁰, los actores ligados a la acción. Greimas señala que «la investigación sintáctica francesa, en la medida en que se atreve a atribuir un contenido semántico a los actantes —Tesnière—, sólo propone una solución empírica, en forma de un inventario de tres actantes: agente vs paciente vs beneficiario» (Greimas, 1973: 198). Al adherir una perspectiva semántica, los actantes quedan distribuidos en dos categorías: «sujeto vs objeto, destinador vs destinatario» (199), añadiendo, más adelante, los circunstanciales ayudante y oponente. En el modelo de Greimas predomina la semántica, la cual está estrechamente anudada a la syntaxis, de tal manera que la tesis de fondo en la clasificación de su modelo reside en la distintas funciones que pueden llegar a desempeñar los actantes eventualmente, aun partiendo de características inmanentes. Para conceptualizarlo, propone distintas fórmulas transformacionales entre los distintos papeles actanciales y cómo puede variar en un mismo actante.

El eje vertebrador de Greimas a la hora de describir las interrelaciones entre los actantes es el deseo para el sujeto y objeto, la comunicación para el destinador y destinatario, mediada siempre por el objeto y las proyecciones de voluntad y resistencias imaginarias del propio sujeto para el ayudante y el oponente. Al ejemplificar estas correlaciones desde la simplicidad, el lingüista francés se apoya en un

⁹ También se apoya en el ensayo *Morfología de cuento* (1923) del pensador ruso Vladimir Propp, donde propone siete tipos de actantes en el corpus de los cuentos populares rusos, el inventario teatral o «espectáculo dramático» de Souriau, así como de las teorías lingüísticas desarrolladas por Roman Jakobson, en un ejercicio de sistematización y analógica respecto a la narratología.

¹⁰ Su propuesta es puramente sintáctica, independiente de la morfología, del léxico y la semántica «*La syntaxe est donc bien distincte de la morphologie. Elle en est indépendante. Elle a sa loi propre: elle est autonome*» (Tesnière 1959: 34).

modelo mítico-económico capitalista, e hipotético, en el cual se produce una inversión de los papeles actanciales:

El sujeto-héroe es, naturalmente, el inversionista, el cual, queriendo describir una sucesión de comportamientos económicos, experimenta la necesidad de dar cuenta de su propio papel y lo valoriza. El objeto, ideológico, de la inversión es la salvación de la empresa, su protección: el héroe llega a veces a hablar de ésta, estilísticamente, como de un niño a quien hay que proteger de las amenazas del mundo exterior. El oponente se presenta en la forma del progreso científico y técnico, que amenaza al equilibrio establecido. El adyuvante son, en primer lugar, evidentemente, los estudios preparatorios, anteriores a la inversión. Pero no es nada en comparación con la urgencia, en el momento decisivo, del olfato y de la intuición, de esa fuerza mágica y “vigorificante” que transforma al presidente-director general en héroe mítico. El destinador es el sistema económico que confía al héroe, a continuación de un contrato implícito, la misión de salvar, mediante el ejercicio exaltante de la libertad individual, el porvenir de la empresa. El destinatario, de modo contrario a lo que sucede en el cuento popular ruso, en que se confunde con el sujeto, es aquí la empresa misma, actor sincrético que subsume el actante objeto y el actante destinatario: pues el héroe es desinteresado, y la recompensa, no es la hija del rey confiada a Ivan-el-tonto-del-pueblo, sino la rentabilidad de la empresa (280).

Así pues, a la vista de lo expuesto aplicaremos los cuatro *desplazamientos hermenéuticos* planteados por Steiner y el *modelo actancial* de Greimas a nuestros tres objetos de análisis, con el fin de arrojar luz y comprender cómo ha sido construido el tejido narrativo en ellos.

3.2. «Pierre Menard, autor del *Quijote*»: construcción de la lectura como instancia creadora

La voz narradora comienza el relato con la noticia del reciente fallecimiento de un escritor francés, Pierre Menard. Se describe, a continuación, la obra «visible» de este, por un lado, y su obra «subterránea», por otro. Esta última es sorprendente: el escritor francés emprendió la tarea de escribir el *Quijote*. Ideó dos métodos para

conseguirlo: el primero consistía en ser Cervantes, el cual rechaza rápidamente; en el segundo, pretende escribir el *Quijote* a partir de sus propias experiencias. Gracias al segundo método, sin alejarnos del primero¹¹, se observan los símbolos borgianos del laberinto y el doble, entrelazados por la temática de la búsqueda del lenguaje universal y de la originalidad, mediante la reelaboración de textos pertenecientes a la tradición que resultan, pues, en la disolución entre realidad y ficción.

En primer lugar, el doble es rastreable si indagamos quién o quiénes encarnan a Pierre Menard. Jorge Portilla resume las personalidades que podría aglutinar el escritor francés a través de Oscar Tacca:

Oscar Tacca intenta develar quién era, en realidad, Pierre Menard. Así obtiene una serie de nombres, algunos sustentables, como el Miguel de Unamuno, por su *Vida de Don Quijote y Sancho*, otros menos, si no arbitrarios, como Paul Grousac, por haber propuesto otro autor del *Quijote*, un tal José Martí, homónimo del héroe cubano, cuya autoría es imposible por haber fallecido en 1604. Fuera de que mi idea es que Menard tiene algo de Borges (puede ser un Borges que no se atreve a decir algunas cosas que piensa Borges) y de Cervantes, más otros atributos nacidos de la ironía o la perspicacia de su autor, el antecedente más serio que advierto es Tupper Greenwald, un poco conocido cuentista norteamericano que en octubre de 1923 publicó «Corputt» en *The Midland*, la historia de un profesor obsesionado con reescribir *King Lear*. Cuando antes de morir entrega su obra, sus versos coincidían con los de William Shakespeare (Portilla, 2005: 19).

Por nuestra parte, destacamos la parodia —que podría tener cabida detrás del catálogo de las obras visibles— de Leopoldo Lugones. La obra «subterránea» (Borges, 1984: 446) se compone de los capítulos noveno, trigésimo octavo y un fragmento del vigésimo segundo de *El Quijote* de Miguel de Cervantes. La mención de estos fragmentos es crucial para la comprensión del texto. En el capítulo noveno, Cervantes nos hace saber que, realmente, estamos leyendo la traducción del manuscrito del escritor árabe Benengeli. «Es decir, Menard escribe el *Quijote* de Cervantes y Cervantes la «verdadera historia» del *Quijote* de Benengeli» (Vinatea, 2010: 161), diluyendo la frontera de realidad y ficción. En el capítulo vigésimo segundo, Cervantes nos presenta

¹¹ Martina Vinatea por su parte acota que «si reparamos en las diecisiete obras de crítica, encontraremos que están relacionadas con la búsqueda de una lengua universal: Leibniz, Lull, Wilkins; la lógica simbólica: Boole; las múltiples posibilidades del ajedrez: Ruy López de Segura; e incluyen también algunas reflexiones sobre la importancia de la métrica, la sintaxis y la puntuación» (Vinatea, 2010: 160).

la autobiografía del condenado a galeras Ginés de Pasamonte «Se hace referencia al “libro de la vida”; es decir, al libro que recoge punto a punto una historia personal. El libro de la vida es igual a la vida. Esta equiparación se refleja en la ficción autobiográfica» (Vinatea, 2010: 161). Representa, pues, la inserción de la vida en la literatura. En el capítulo trigésimo octavo, aparece el discurso renacentista de «las armas y las letras». Al final de ese capítulo, después de un discurso artificial, se contraponen el discurso verdadero, alejado de las reglas de la retórica, enfatizando los contornos que separan realidad y ficción y presentando, por tanto, las tres formas de relación entre la vida y la ficción¹².

La influencia de Cervantes en la obra de Borges es indudable. En efecto, este comprendió mejor que nadie la confluencia entre vida y literatura cuando apunta, por ejemplo, que

Joseph Conrad pudo escribir que excluía de su obra lo sobrenatural, porque admitirlo parecía negar que lo cotidiano fuera maravilloso: ignoro si Miguel de Cervantes compartió esa intuición, pero sé que la forma del *Quijote* le hizo contraponer a un mundo imaginario poético, un mundo real prosaico. Conrad y Henry James novelaron la realidad porque la juzgaban poética; para Cervantes son antinomias lo real y lo poético (Borges, 1984: 667).

Es decir, «en la realidad, cada novela es un plano ideal; Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro» (Borges, 1984: 667)¹³. Borges recoge esta enseñanza y la lanza hacia otro horizonte de ambigüedades que constituyen un laberinto: «Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» (Borges, 1984: 669).

Las ideas cervantinas alcanzan su culmen cuando Menard opta por el segundo método: escribir el Quijote no según las experiencias de Cervantes, sino las suyas propias. Inaugura así la nueva figura del lector. Su lugar es predominante, puesto que,

¹² A este respecto, Steiner se pregunta: «¿Cuántos lectores de Borges han observado que el Capítulo IX alude a una traducción del árabe al castellano, que abriga un laberinto en el Capítulo XXXVIII, y que el Capítulo XXII juega sus equívocos literalitas, en el más puro estilo de la Cábala, sobre el hecho de que la palabra “no” tiene el mismo número de letras que la palabra “sí”?» (Steiner, 1980: 91).

¹³ Continúa: «Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote» (Borges, 1984: 668).

sin él, el texto no existiría, como tampoco sin la apropiación del texto ejercida por él. Menard fue el primer lector y escritor del *Quijote*, al mismo tiempo.

George Steiner, en el capítulo «Lenguaje y gnosis» de *Después de Babel*, ratifica la complejidad de la operación borgiana asegurando que

«Pierre Menard, autor del *Quijote*» (1939) es probablemente el más agudo y denso comentario que se haya dedicado al tema de la traducción. Podría decirse, en el estilo de Borges, que los estudios sobre la traducción de que disponemos, no son más que comentarios de comentarios. Esta ficción desnuda y compacta ha sido saludada como una muestra indudable de genio (Steiner, 1980: 90).

El punto de partida, según el planteamiento de Steiner, es la confianza inicial, tener la certeza de que algo que está allí merece ser desvelado, comprendido. No obstante, esta relación se resquebraja cuando Menard, aludiendo al Quijote, afirma no poder imaginar «el mundo, el universo, sin la interjección de Poe» (Borges, 1984: 448) y, a la vez, tiene «el misterioso deber de reconstruir su obra espontánea» (Borges, 1984: 448). Por tanto, el autor francés, a través de la información proporcionada por el narrador, realiza una metaincursión en el *Quijote* para llegar a conseguir una comprensión, en teoría, absolutamente completa de la obra de Cervantes. Así se presenta su acto de violencia, de agresión, respecto al original. A continuación, le sigue el desplazamiento que permite la dimensión anexadora de un nuevo significado, resultando, pues, la interpretación. Es el narrador quien nos la presenta cotejando los dos textos idénticos, tanto el de Cervantes como el de Menard, afirmando que el del segundo es más complejo. El mecanismo que lleva a cabo Menard es el de presentar la misma fórmula literaria en otro contexto, mostrándonos, de manera sorprendente, la habilidad para expresar sentimientos, ideas, cosmogonías, radicalmente distintos¹⁴. Nos desvela, así, la capacidad literaria, o el recurso literario, que comprende el propio contexto¹⁵. El último desplazamiento, no por ello menos importante, radica en la

¹⁴ Con la finalidad de exponer el impensado recurso literario borgiano —consistente en llevar a cabo la traducción mediante la transcripción—, Steiner sitúa el límite de la traducción: «No puede, pero debe ser hecho. La “repetición” es, como Kierkegaard sostenía, una noción tan inquietante que pone en duda la causalidad y la corriente del tiempo. Producir un texto verbalmente idéntico al original —hacer de una traducción una perfecta transcripción— es algo que excede los límites de la imaginación humana» (Steiner, 1980: 92).

¹⁵ Según el narratólogo estructuralista Gérard Genette, quien acuñó el término «transtextualidad» para las relaciones de correspondencia entre dos o más textos, diferencia la «imitación» de la «transformación» a través de cómo se ha realizado, directa o indirectamente, la reproducción del modelo hipotextual en otro contexto. Para Genette, la «transformación» consiste en la modificación del hipotexto localizándolo directamente en un nuevo contexto. (Genette, 1982: 15)

compensación entre el significado final que se obtiene de la interpretación en relación al original. Borges finalmente, en un ejercicio casi más cercano a la transustanciación que a la traducción, logra una interpretación capaz de acrecentar el significado original del texto, manteniendo la distancia prudencial respecto a él.

3.3. «Tres versiones de Judas»: Lo fantástico en la Academia o «fantasía cristológica»

Borges se vale en su narración de Nils Runeberg, teólogo heresiarca gnóstico, nacido en Suecia, para presentar tres propuestas gnósticas, y hasta cabalísticas, sobre Judas Iscariote, apóstol con el que surge la idea del traidor por haber delatado a Cristo. Estas teorías, consideradas escandalosas blasfemias por parte de los teólogos contemporáneos a Runeberg, desembocan en desvelarnos que Judas, y no Cristo, es el verdadero personaje que acomete el sacrificio divino, hacerse carne, vivir y morir alrededor de los hombres, ser, en definitiva, pecador. Muestra, pues, a Judas como el salvador secreto. El hallazgo conduce al teólogo sueco hacia una congoja por haber comprendido el verdadero nombre de Dios y vagabundeará enloquecido por las calles de Malmö hasta su muerte, en marzo de 1912, a causa de una aneurisma.

Se sigue, pues, el planteamiento de «Tema del traidor y del héroe». En efecto, en este cuento Borges se vale de los códigos del discurso ensayístico y académico, como en «Pierre Menard, autor del *Quijote*», para construir la ficción. Pone, así, en jaque las bases del conocimiento gracias al descentramiento que conlleva el uso de bibliografía e intertextualidades tanto verídicas, como ficticias¹⁶.

El narrador indaga en la obra del teólogo sueco, que vive en Lund a principios del siglo XX¹⁷. Dentro de ellas, Runeberg postula tres versiones gnósticas de la figura de Judas. La primera versión presenta a Judas como la antagónica de Cristo, inaugurando el Traidor, acorde con los postulados gnósticos. En la segunda versión,

¹⁶ El propio Niel Runeberg es un personaje inventado por el autor (Güich, López y Sust, 2016: 251), o Jaromir Hladík, personaje de «El milagro secreto».

¹⁷ Jelica Veljović arroja luz sobre las referencias que aglutina el personaje de Runeberg: «Igualado al gnóstico Basílides y potencialmente incluido en la lista de los herejes de Dante. La obra de Runeberg, hombre profundamente religioso, está presentada como un resumen condensado en tres tesis principales de sus dos obras: *Kristus och Judas* (*Cristo o Judas*) publicada dos veces, y *Den hemlige Frälsaren* (*El secreto Mesías*), tres publicaciones en total» (Veljović, 2013: 165).

Runeberg ve un acto deliberado en la actitud de Judas: «la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención» (Borges, 1984: 515), lo que ocasiona una actitud activa y reflexiva de este personaje bíblico, es decir, se iguala a Cristo. De este planteamiento responde la disyunción del título de la obra *Kristus och Judas*. En la tercera y última versión, leemos:

Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas (Borges, 1984: 517).

El narrador nos desvela, a través de las tesis del teólogo una simetría y unos postulados cabalísticos absolutamente sorprendentes:

Dios se hizo Judas, y fue Judas, para llevar a cabo su plan divino, Runeberg nos revela el secreto nombre de Dios. Al hacerlo, Runeberg se ve igualado con el traidor reivindicado. Así el número tres se demuestra como círculo que abarca el secreto de la Santísima Trinidad. Precisamente la trinidad, y asimismo la pluralidad, le permiten a Borges lograr unas perspectivas multiplicadas y diferentes que concurren. De este modo se posibilita en la narración fantástica la identidad plural y fragmentada, que tiende hacia la pérdida final de la misma (Veljović, 2013: 165).

Esta resignificación o interpretación de Judas se logra gracias al cambio en la motivación del acto traidor, es decir, Judas no actuó movido por la avaricia, sino por el sacrificio. Con ello, se observa que Borges sigue las estrategias ficcionales de «Pierre Menard, autor del *Quijote*», resultando aplicable el concepto de *desplazamiento hermenéutico* de Steiner. Además, Borges se provee de los recursos ensayísticos subvirtiendo en el lector los conceptos formados previamente, es capaz de reformularlos, incluso de formar nuevas concepciones intuitivamente verídicas, constituyendo, una vez más, la disolución de las fronteras entre la realidad y la ficción. Sin embargo, con esta fórmula que consigue, además de la inversión asombrosa del héroe y del traidor, logra representar la simetría entre la figura de Dios y de Judas: quedan fundidas en una, apareciendo, de nuevo, la temática del doble y el laberinto.

Por otro lado, es destacable, dentro del tratamiento del doble y sus entrecruzamientos, retomar el *modelo actancial*, desplegado por A. J. Greimas, puesto que Borges lo complejiza, paralelamente, en el ejercicio de resignificación de Judas.

Justamente, siguiendo preceptos panteístas, Borges propone en «Tres versiones de Judas», que tales relaciones, que operan unas en función de las otras, constituyen una unidad, un ente. Muchas veces, en una primera lectura, lo que apunta el texto como sujeto, no es sino el ayudante, y el oponente es el sujeto; y, luego, si percibimos bien, nos percatamos de que los roles actanciales fluyen en el mismo actante, al final, son la misma "persona", como también lo plantea en «Los teólogos» (Pagán, 2008: 86).

Es esta apropiación, o agresión, la que permite leer el texto desde la creación literaria. No se pretende corroborar o refutar una tesis, lo que nos haría entrar en el mundo del conocimiento, sino en mostrarnos aquel conocimiento asentado de otra manera. En efecto, el texto debe analizarse desde la crítica literaria ya que las tesis son llevadas a sus extremos más absurdos. Observamos, tanto a Cristo como a Judas, en condición de actantes dentro de un discurso narrativo; así se facilita la comprensión de la transferencia, plasmada en la construcción ficcional, de los papeles actanciales entre estas dos figuras.

En la primera versión, Cristo es el sujeto y Judas el oponente. Sin embargo, en la segunda versión de Runeberg, tiene lugar la transición actancial: Judas se convierte en el ayudante de Cristo, ya no es su oponente, por lo tanto, nos encamina a focalizar la atención, no ya en Cristo, sino en Judas. Es en este sentido que resulta posible conjeturar que la labor del traidor es la que, en realidad, se ha expuesto a la prueba divina. Es en la tercera versión, donde se presenta a Judas como el significante real que ha sido atribuido a Cristo.

Los versículos del Profeta Mayor, así como el de Juan 1:10 —“En el mundo estaba, y el mundo por el fue hecho; pero el mundo no le conoció”— establecen no solo un paralelismo, sino que son mucho más coherentes si los adjudicamos a la figura de Judas. Dios tuvo que haber elegido un extremo al encarnarse: el de hombre pecador, el más vil: el traidor. El oponente opera en función al sujeto al punto que son el mismo actante (Pagán, 2008: 90).

Se observa que la comprensión borgiana de los actantes dentro del texto es dinámica y compleja. Gracias a esto, conseguimos la fusión y la creación de una nueva imagen a partir de elementos que, hasta entonces, habían permanecido estáticos.

3.4. «La casa de Asterión»: reescritura mitológica

Hemos ido desplegando nuestro análisis de la poética borgiana con arreglo a la equivalencia que hay entre interpretación, traducción y comprensión. De ahí, es posible establecer que la idea fundamental en la creación literaria de Borges estriba en la transformación, en la mutación¹⁸. Es pertinente adentrarnos, en último lugar, en la representación literaria por antonomasia, dentro de la cultura occidental, de estos conceptos: *Las metamorfosis* del poeta romano Ovidio. Estas se han establecido como una fuente de influencias y de reinterpretaciones sucesivas a lo largo del tiempo desde su publicación en el año 8 d. C. El memorialista Borges se sumerge en el mito de «El laberinto, el Minotauro y Ariadna», perteneciente al libro VII de *Las metamorfosis*, para resignificar los conceptos de su poética desde la misma obra fundacional. Ramírez Caro juzga que Borges

Pone de relieve la reescritura [de] la imagen del Minotauro: en lugar de presentárenos como un ser despreciable, el monstruo es humanizado y propuesto de manera que nos hace solidarizarnos con aquel que tradicionalmente se nos ha mostrado como verdugo y enemigo de la humanidad. La imagen del doble y del laberinto tratada nos permite adentrarnos en nuestro propio ser y descubrimos ese *otro* que nosotros mismos y los demás despreciamos (Ramírez Caro, 2005: 27).

Nos hace encontrar paralelismos con los dos cuentos anteriores. Por un lado, el sujeto del texto es una ficción, un personaje mitológico: el Minotauro. Por otro, el culturalismo apócrifo, las citas ficticias, son la sintaxis particular con que se maneja la escritura borgiana, así, las referencias e intertextos son fundamentales para comprender tanto el contenido del texto como el ejercicio literario por el cual se ha construido. Sin

¹⁸ Steiner asegura que «la traducción es un caso ejemplar de metamorfosis» (Steiner, 1980: 268).

embargo, se diferencia de «Pierre Menard, autor del *Quijote*» y «Tres versiones de Judas» en no apelar a recursos ensayísticos o académicos para la construcción ficcional. En este caso, Borges parte de que el lector conoce la versión original de la tradición griega y es lo que permite que aparezca la resignificación y lo fantástico desde la primera línea. Según el mito clásico, el Minotauro

era hijo de Parsifae y de un toro blanco enviado por Poseidón, dios del mar, a quien Minos habría ofendido al no rendirle el tributo adecuado. En venganza, el dios hace que Parsifae se enamore del toro, concibiendo la mujer un hijo mitad hombre y mitad bovino dedicado a asolar Creta, alimentándose de carne humana. El rey Minos, aconsejado por el oráculo, mandó a construir un laberinto en Cnosos, donde oculta a Parsifae y al minotauro. Sin embargo, anualmente, el monstruo debía ser alimentado con siete mancebos y siete doncellas ofrendados por la ciudad de Atenas. A fin de liberar a su ciudad de tan penoso deber, Teseo se ofrece como mártir para matar a la bestia. Ayudado por Ariadna, quien le dona un ovillo mágico para no perderse, el héroe cumple con su cometido y logra, además, salir triunfante del intrincado laberinto (Pérez Berna, 2012: 161).

Sin embargo, Borges, desde el título, se refiere a él con el nombre de «Asterión». Pérez Berna (2012: 161) arroja luz al afirmar que el nombre utilizado en el mito original, para referirse al monstruo, es compartido con su abuelo adoptivo, Asterio, rey de Creta, quien prohijó a Minos¹⁹. Se alude al laberinto mediante el nombre «casa», desde el comienzo de la narración en primera persona, ante lo cual el Minotauro afirma: «Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas —cuyo número es infinito— están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera» (Borges, 1984: 569). Este tipo de laberinto contiene semejanzas con el descrito en el «El Aleph», si bien a diferencia de este, el laberinto es el propio mundo, no está situado dentro de él. Adriana González Mateos señala que

la alucinante dificultad de medir un laberinto o distinguir uno de sus puntos de cualquiera de los otros evoca la sensación de infinito; de hecho, cada uno de los

¹⁹ Continúa: «en griego, Asterio, *ἀστερόεις*, significa ‘estrellado’, ‘lleno de estrellas’, ‘resplandeciente’. No es extraño que el autor argentino haya optado por esta denominación, ya que su propósito, en el cuento, es cambiar la perspectiva que el lector tiene del personaje a partir del mito canónico» (Pérez Berna, 2012: 161).

dos tipos de laberinto puede relacionarse con antiguas formulaciones de este concepto, ya que se hallan en los filósofos de Elea. El modelo de laberinto de salida desconocida fue mencionado por Parménides: es una esfera infinita, cuyo centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna (González Mateos 1998: 40).

Los elementos que se han desgranado podrían pasar desapercibidos durante una primera lectura, puesto que no hay ninguna mención directa, hasta el final, de los intertextos. Como el título del cuento no es «El laberinto del Minotauro», solo una lectura erudita se situaría en las coordenadas correctas desde el inicio. Se suma, además, que las primeras palabras del cuento, *in media res*, pertenecen a la voz de un personaje, un monólogo dramático. No será hasta la última línea que leeremos los nombres de Teseo y Ariadna, presentándonos, ahora indudablemente, el mito griego frente a nosotros.

El cuento arranca, sorprendentemente, con el conocimiento que tiene el Minotauro sobre la opinión que, él mismo, genera en los demás. Es decir, se despliega un ejercicio metaliterario, toda vez que Asterión ha leído su historia y sabe, por tanto, que le «acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura» (Borges, 1984: 569). Las dos primeras acusaciones responden a su naturaleza, mitad animal, mitad humano; siendo la causa de su marginación. La tercera proviene de su soledad, la cual le enajena en cuanto a la relación con su casa, su cuerpo y el mundo. Este intentará otorgarles explicaciones que, sin embargo, serán parciales y deficientes. Al describir su casa, parece no responder al mito original,

donde el minotauro es establecido desde el principio como un «él» ajeno, monstruoso y temible, que habita en un laberinto desquiciante; en el texto borgesiano, el protagonista se mantiene como un «yo» desconocido que comienza diciéndose víctima de la incompreensión y habitante de un sitio insólito e indefinible (Pérez Berna, 2012: 162).

Además, la forma que adquiere la descripción responde a los términos de la cartografía, pues el narrador traza el territorio que le circunda. No obstante, lo que se pretende en un primer momento como un ejercicio objetivo, rápidamente se ve sometido a un proceso de subjetivación: leemos la materialidad de su mundo y los afectos que a

este ser le sugieren. Asterión no se siente cautivo en ese mundo dado inmenso, sino que lo observa con una mirada de extrañamiento y, al mismo tiempo, le vale para justificar sus hábitos. Su actitud ante el mundo responde a un sentimiento de

caos y orfandad, pues no es su territorio, sino un sitio extraño donde los semblantes, espantados ante su presencia, lo sobrecogen porque acaso le hacen sospechar de su índole extraña. Esta imagen contrasta con el mito clásico, en el cual el minotauro era quien devastaba e infundía terror en las calles de Creta (Pérez Berna, 2012: 163).

El Minotauro intuye, pues, su monstruosidad a partir de las reacciones de rechazo provocadas en los demás. Lo cual le infunde una sensación de incompreensión respecto al mundo a partir de la diferencia. De esta manera, el lector empatiza con la sentimentalidad marginal de Asterión atravesada por su saberse particular en cuanto que representa la incompreensión y la anomalía. En efecto, sentirse anómalo surge de

su unicidad, su soledad y su extraña animalidad; por ser una singularidad que no puede concebirse como una mera desviación de un tipo; es anómalo, también, porque no sabe qué es y busca explicárselo a través de los diversos modos de territorializar su cuerpo, su casa y el universo; es anómalo, en fin, porque algo inusitado, atípico, le sucede al ser apto, por un lado, para elaborar teorías sobre el lenguaje pero, por otro, ser absolutamente incapaz de leer o escribir (Pérez Berna, 2012: 164).

Su cuerpo es descrito a partir de rasgos pertenecientes a la animalidad, el salvaje, sin llegar a ser propiamente ni un animal ni un humano. Responde, pues, a una interpretación abierta, indeterminada, no cerrada, la cual no alcanza una configuración completa en las consabidas clasificaciones —como el propio cuento—. Borges, así, nos da a entender que tanto su cuerpo, su casa, como su mundo están conformados por la misma disposición: un laberinto.

No sólo he imaginado estos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los

pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo (Borges, 1984: 570).

De la disolución de dichas fronteras, ya no solo surge la imagen del laberinto, sino la del doble, la de la otredad. El narrador ha ido dejando pistas en los cuatro primeros párrafos, alejadas del centro del relato. En los dos últimos, las referencias al mito del Minotauro son directas: «Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal» (Borges, 1984: 570). Aunque difiere, Asterión se considera un liberador y no un ejecutor, lo cual se contrapone a la imagen que se ha ido trazando de él como un ser inocente. Además, sabe, por boca de uno de estos hombres, que llegará su «redentor» (Borges, 1984: 570), como él mismo ha hecho con ellos.

Sorprende al lector la explicación, inocentemente monstruosa, de por qué los mata: resulta que el minotauro comprende esta labor como la de un benefactor. Del mismo modo, Asterión espera una liberación análoga. Por consiguiente, estos nueve visitantes funcionan como instancias especulares que anticipan el destino del minotauro (Pérez Berna, 2012: 168).

En este sentido, la proposición de Borges, respecto a la versión del mito original, responde al cambio de los roles actanciales. El Minotauro no es el oponente del sujeto, Teseo, sino justo al revés. En una lectura detenida del texto, Teseo es presentado como el redentor, un liberador que no se podría catalogar como oponente, sino como ayudante del sujeto, Asterión, ya que este último lo espera tranquilo. Los roles actanciales, pues, se redefinen debido al conocimiento de Asterión de su destino, de su liberación:

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió (Borges, 1984: 570).

Así, la reinterpretación es completa. Borges, utilizando los mismos elementos del mito, —hasta las situaciones que se suceden son idénticas— nos ofrece una mirada exactamente opuesta. La diferencia con el relato original es la motivación. A Asterión no le mueve la ejecución, sino la liberación. Este traslado nos permite observar la agresión y resignificación propias del *desplazamiento hermenéutico*.

4. Conclusión

En nuestro estudio se ha tratado de exponer los presupuestos poéticos de la obra de Jorge Luis Borges para poder guiarnos en la realización del análisis de sus cuentos «Pierre Menard, autor del *Quijote*», «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión». La brevedad, la originalidad entendida como reelaboración de textos, la disolución de las fronteras entre realidad y ficción, así como las de los géneros literarios, han sido fundamentales para alcanzar la comprensión de los textos. El estudio se ha apoyado en las nociones de *desplazamiento hermenéutico* del crítico literario George Steiner y el *modelo actancial* del lingüista A. J. Greimas para esclarecer la construcción del tejido ficcional.

El concepto de Steiner ha permitido adentrarnos en la idea de traducción, la cual está estrechamente ligada a la obra borgiana. Entender es traducir y, de la misma manera, leer es interpretar. Con ello, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» se desvela como la puesta en escena de la lectura, como una etapa en el proceso de la creación literaria que, a su vez, está de forma explícita en el acto de la traducción. La propuesta de Greimas contiene un gran valor en «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión», puesto que atiende a la transferencia de los papeles actanciales, desde la distribución presentada en los textos originales. Posibilita trazar una ruta del proceso de la reescritura que Borges emprende en ellos, redistribuyéndolos. En «Tres versiones de Judas», el autor argentino reelabora la versión original: a Cristo, según las sagradas escrituras, se le ha asignado el papel de héroe o de sujeto, en relación a su oponente, Judas, quien inaugura la figura del traidor. La reelaboración borgiana radica en mostrar el proceso por el cual los papeles actanciales se intercambian simétricamente. Es, pues, el mismo recurso literario, aún más complejo, que Borges desarrolla en la reescritura del mito del Minotauro, en «La casa de Asterión», con Teseo y el Minotauro.

La obra de Jorge Luis Borges se presenta como un referente literario debido al refinamiento empleado en la recontextualización de textos como creación literaria. Inserta la ficción en aquellos lugares por los que esta no había transitado, desvelando la operatividad literaria de elementos arrumbados por esta disciplina. El contexto, en «Pierre Menard, autor del *Quijote*»; los recursos ensayísticos y académicos en «Tres versiones de Judas»; y la modulación de los elementos ya dados por la tradición en «La casa de Asterión», se configuran en su obra con renovadas propiedades literarias. La apropiación y resignificación son dos herramientas que constituyen la obra de Borges,

las cuales llegan a caracterizarse como definitivas y, al mismo tiempo, abren nuevas posibilidades; gracias a las cuales, sus ficciones no solo reinterpretan el mundo, sino que hacen tambalear los cimientos del saber. Queda patente el manejo de las figuras tanto del laberinto, como del doble, de forma magistral. Diluyendo las fronteras de nuestras concepciones regidas por diferenciaciones o contrarios, el autor argentino se abre paso por el absoluto, mostrándonos que, según el modelo por que se opte para interpretar el mundo, este puede variar hasta límites insospechados. En *El factor Borges*, el escritor argentino Alan Pauls define, de forma excelente, una posible síntesis borgiana con la que poner el cierre a nuestra exposición.

La obra de Borges abunda en esos personajes subalternos, un poco oscuros, que siguen como sombras el rastro de una obra o un personaje más luminosos. Traductores, exégetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecarios, incluso ladrones de guapos y cuchilleros. Borges define una auténtica ética de la subordinación [...]. Ser una nota al pie de ese texto que es la vida de otro: ¿no es esa vocación parasitaria, a la vez irritante y admirable, mezquina y radical, la que prevalece casi siempre en las mejores ficciones de Borges? (Pauls 2006: 120).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, MARIELA. (2020): «Borges crítico en *Los Anales de Buenos Aires*», en *Letras*, enero-junio, N° 81, pp. 204-223.
- BORGES, JORGE LUIS. (1984): *Obras completas 1. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- BORGES, JORGE LUIS. (1952): «Macedonio Fernández», en *Sur*, 209-210, pp. 145-147.
- GARGATAGLI, ANA Y LÓPEZ GUIX, JUAN GABRIEL. (1992): «Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges», en *Livius*, N° 1, pp. 57-67.
- GÉNETTE, GÉRARD. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ MATEOS, ADRIANA. (1998). *Borges y Escher. Un doble recorrido por el laberinto*, México, Aldus.
- GREIMAS, A. J. (1973): *Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- GÜICH RODRÍGUEZ, JOSÉ, LÓPEZ DEGREGORI, CARLOS Y SUSTI GONZÁLEZ, ALEJANDRO. (2016): *Del otro lado del espejo: La literatura fantástica peruana*, Lima, Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- PAGÁN, ALEXANDRA. (2008): «La nadería de los actantes en "Tres versiones de Judas"», en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. XXXV, N°. 1-2, pp. 85-92.
- PAULS, ALAN. (2006): *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ BERNA, ROSARIO. (2012): «La casa de Asterión de Borges: devenir menor y desterritorialización del mito», en *Aisthesis*, N° 51, pp. 160-170.

- PORTILLA, JORGE. (2005): «Pierre Menard y *El Quijote*», en *Cuadernos Unimetanos*, N° 5, pp. 14-19.
- RAMÍREZ CARO, JORGE. (2005): «Un laberinto para jugar a la soledad "La casa de Asterión"», en *Letras*, N° 38, pp. 27-48.
- STEINER, GEORGE. (1980): *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TESNIÈRE, LUCIEN (1959): *Éléments de syntax structurale*, París, Libraire C. Klincksieck.
- VÁSQUEZ, MALVA MARINA. (2011): «Metarrelatos, espejos y mundos posibles en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges», en *Acta Literaria*, N° 42, pp. 9-31.
- VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER. (1977): *Borges: imágenes, memorias y diálogos*, Venezuela, Monte Ávila Ediciones.
- VELJOVIĆ, JELICA. (2013): «Una lectura posmoderna de Borges: Judas Iscariote como Otredad del Dios», en *Colindancias*, N° 4, pp. 163-171.
- VINATEA, RECOBA, M. (2010): «Pierre Menard, autor del Quijote: una reflexión sobre la práctica del comentario textual», en *Apuntes: Revista de Ciencias Sociales*, N° 67, pp. 157-169.
- ZAPATA JIMÉNEZ, MYRIAM. (2005): «Las notas a pie de página y los recursos de ficcionalización en *Ficciones* de Jorge Luis Borges», en *Cuadernos de Literatura*, N° 9, pp. 88-100.

DECLARACIÓN JURADA

Yo, Santiago Campo Jurado, con DNI 80103032N, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.

Fdo.

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke at the end, likely representing the name Santiago Campo Jurado.

En Salamanca, 30 de Junio 2021

AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD.

D/D^a Santiago Campo Jurado con D.N.I 80103032N AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado "Lectura, escritura, traducción e interpretación: la reescritura como recurso literario en Jorge Luis Borges. Un análisis de «Pierre Menard, autor del Quijote», «Tres versiones de Judas» y «La casa de Asterión»", sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo.

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and a long horizontal stroke at the end, likely belonging to Santiago Campo Jurado.

En Salamanca, 30 de Junio 2021